

“Es gibt keine Dialektik der Kunstformen”: il simbolico in Hegel e il problema delle forme d’arte

Mario Farina*

ABSTRACT

This article revisits the problem of the historical development of Hegel’s *Kunstformen* through Paolo D’Angelo’s interpretation of the symbolic. Against both the view that the symbolic is a marginal component of Hegel’s aesthetics and the claim that there is no genuine dialectic of the art forms, it argues that the symbol provides the key to understanding the internal logic of Hegel’s philosophy of art. Building on D’Angelo’s thesis that symbolism constitutes the fundamental structure of artistic signification, the article reconstructs the transition from symbolic to classical and romantic art as a dialectical development of symbolic meaning. From this perspective, classical art is not the definitive overcoming of symbolism but a moment within its unfolding, while romantic art reactivates symbolic mediation at a higher level. This reading offers a new perspective on the relation between form and content, Hegel’s alleged classicism, and the thesis of the “end of art”, presenting the symbolic as the central category through which art expresses absolute spirit

KEYWORDS

Hegel; Symbol; Art Forms (*Kunstformen*); Dialectics; Aesthetics

Contravvenendo alla norma per cui non si dovrebbe cominciare uno scritto dedicato a qualcuno parlando di sé, mi trovo quasi costretto a iniziare questo intervento, per così dire, dal mio punto di vista, promettendo però di spostare immediatamente l’attenzione sul reale oggetto di interesse, che sono i lavori che Paolo D’Angelo ha dedicato al simbolico in Hegel. Devo infatti l’argomento della mia tesi di dottorato, discussa nel 2012 sotto la guida di Maurizio Pagano, al libro pubblicato da Paolo D’Angelo nel 1988 per l’editore Laterza, intitolato *Simbolo e arte in Hegel*. Si è trattata in realtà di un’interazione tra due testi: uno l’ho appena nominato, l’altro è rappresentato dalle lezioni che Peter Szondi ha dedicato all’estetica di Hegel, alla Freie Universität di Berlino, a più riprese a partire dal *Wintersemester* 1960/61 (Szondi 1974), pubblicate in Italia prima nella raccolta intitolata *La poetica di Hegel e Schelling* (Szondi 1986) poi indipendentemente come *Poetica di Hegel* (Szondi 2007). Szon-

* Università Iuav di Venezia, mario.farina@iuav.it.

di, in quel ciclo di lezioni, pone un problema relativo allo sviluppo storico delle *Kunstformen* in Hegel, sul quale tornerò a breve; un problema di natura strettamente sistematica, abbozzando una possibile risoluzione dialettica. La lettura del libro di Paolo D'Angelo sul simbolo – così mi è parso immediatamente – metteva nelle condizioni di entrare in dialogo con la risoluzione offerta da Szondi, soprattutto permetteva di evitare una certa farraginosità esplicativa che ha in generale impedito a quello specifico argomento di Szondi di penetrare nel dibattito. In poche parole, la tesi di D'Angelo sul simbolico permetteva di ricostruire una struttura dialettica nello sviluppo storico delle forme d'arte e permetteva di farlo mantenendo una certa eleganza e pulizia argomentativa.

Questo era il progetto della mia tesi di dottorato: vagliare la tesi di D'Angelo sul simbolico in Hegel alla luce delle nuove fonti filologiche e ricostruire, su quella base, la “dialettica delle forme d'arte”, espressione alla quale Klaus Düsing, quando ho esposto il progetto di ricerca, ha reagito con le parole del titolo di questo intervento: “*es gibt keine Dialektik der Kunstformen*”, salvo poi ammorbidire la posizione una volta esposto il problema alla luce del simbolico. Come spesso accade, però, nel progetto di dottorato si promette un edificio e si finisce per realizzare le fondamenta e quindi il mio lavoro si è arrestato alla prima parte del progetto. Quello che mi propongo di fare in questo intervento è di riprendere in mano quell'idea e condensarla in una struttura argomentativa che permetta di delinearne la fisionomia, mostrando quelle che ancora credo essere le potenzialità interpretative di cui dispone. Non da ultimo, la tesi sul nucleo simbolico dell'estetica di Hegel andrebbe rimessa in circolo nel contesto internazionale, che ha visto pochi testi pubblicati sull'argomento,¹ laddove altre sezioni dell'estetica sono state battute in lungo e in largo, giungendo a una certa stagnazione nella produzione tematica.

1. *Il problema delle Kunstformen*

È noto che lo sviluppo delle forme d'arte in Hegel presenti una struttura formale inversa rispetto all'usuale procedere dialettico dell'autore. In luogo del consueto cammino che dall'unità immediata procede alla negazione di questa unità, a un suo togliimento (o

¹ Al momento in cui scrivevo la tesi di dottorato, oltre al libro di Paolo D'Angelo, di monografie esplicitamente dedicate al simbolo nelle lezioni di estetica di Hegel erano presenti i lavori di Jeong-Im Kwon (2001) e Kathleen Dow Magnus (2001), assieme a quello, precedente e riferito solo all'edizione Hotho, di Steinfeld (1984). La situazione oggi è pressoché immutata.

superamento) nella scissione, per poi negare nuovamente questo negativo e ritrovare un'unità superiore che mantenga la scissione – in luogo cioè del ritmo che la manualistica ha riassunto in tesi-antitesi-sintesi – ci troviamo di fronte a un percorso opposto: dalla forma d'arte preclassica e simbolica in cui forma e contenuto sono separati, si passa all'identità di entrambi nel classico, per poi riapprodare a una separazione nel romantico, a quella scansione che Düsing ha efficacemente riassunto in: “aspirare”, “raggiungere”, “trasgredire” (Düsing 2001, p. 115).² Di fronte a questa condizione quantomeno insolita, le reazioni della critica possono essere schematizzate in tre diversi atteggiamenti: a) sostenere, come ha fatto Rüdiger Bubner, che il simbolico sia una sezione arbitraria dell'estetica hegeliana, messa in campo al solo scopo di mantenere una scansione triadica e dunque apparentemente sistematica (Bubner 1978, p. 25); b) sostenere che non vi sia una dialettica delle forme d'arte, “*es gibt keine Dialektik der Kunstformen*” appunto, separando di fatto le lezioni di estetica dall'interesse sistematico di Hegel in direzione di un'attenzione empirica al singolo fenomeno artistico, come ha fatto il gruppo di lavoro dello Hegel-Archiv di Bochum che faceva capo a Annemarie Gethmann-Siefert; c) tentare una riformulazione dialettica del problema, come ha fatto invece Szondi.

La posizione a) è smentita da numerosi fatti che la ricerca ha appurato, come l'interesse straordinario che Hegel ha via via maturato per il simbolico, oppure la grande conquista storiografica che ha raggiunto Hegel spezzando la secca dicotomia classico-moderno che dominava “il lungo conflitto tra i faziosi amici degli antichi e i nuovi poeti” (Schlegel 2008, p. 28), secca dicotomia che Bubner vede invece operare in Hegel medesimo. La posizione b) imporrebbe di trovarsi di fronte un passaggio centrale dell'estetica di Hegel che presenta una forma che è analoga proprio alla forma dialettica, che si comporta proprio come si comporta la dialettica, i cui passaggi assomigliano molto ai passaggi dialettici, ma che non è una dialettica; per esprimersi con una battuta da logici, *if it looks like a duck, swims like a duck, and quacks like a duck, then it probably is a duck*. Di qui, l'interesse per l'argomentazione di Szondi.

L'argomento di Szondi può essere ricostruito come segue. Per prima cosa, occorre concepire la dialettica delle *Kunstformen* non come uno sviluppo singolo e concluso, ma per così dire come una doppia dialettica. Il primo passaggio non andrebbe infatti dal simbolico tout court al classico, bensì sarebbe interno al simbolico stesso e procederebbe muovendo dalle prime religioni naturali (come

² Con le parole di Hegel: “Il bello è dapprima ricerca, poi è compiuto, indi procede oltre la compiutezza” (Hegel 2003, p. 114).

quella dei persi, in cui l'unità di significato e figura è ancora indistinguibile) in direzione della scissione del simbolico vero e proprio (India e Egitto), per trovare nuovamente unità nel classico greco; a sua volta, questa unità si separerebbe poi nel mondo romantico e cristiano, prefigurando la possibilità di una nuova riunificazione superiore in un'arte futura (Szondi 2007, pp. 144-145). Questa linea argomentativa ha effettivamente il vantaggio di rendere dialetticamente spiegabile lo sviluppo delle forme d'arte, senza abbandonarle all'unicum di essere un luogo del pensiero hegeliano in cui la scansione esplicitamente triadica non costituisce una dialettica. Ciò detto, la soluzione di Szondi appare farraginosa e pone, in realtà, più problemi di quanti ne risolva. Anzitutto, occorrerebbe stabilire che la religione dei persi sia effettivamente un primo momento artistico, cosa che però Hegel stesso di fatto esclude. Quella dei persi non è ancora vera arte e non è ancora simbolica, è un momento aurorale al di qua dell'artistico. Inoltre, occorrerebbe impegnarsi in una mossa ancora più audace, quella di presupporre in Hegel l'idea di un'arte futura che esprima una conciliazione di ordine superiore rispetto a quella del classico. La tesi sul carattere passato dell'arte, anche qualora ci si volesse tenere lontani da caratterizzazioni che ne dichiarano la fine o la morte, resta centrale nel discorso di Hegel, non tanto in ossequio a un classicismo nostalgico come voleva Croce (Croce 1912, p. 352), bensì come strumento interpretativo dell'arte presente (Farina 2015, pp. 221-247).

Proprio a questo punto, è possibile fare intervenire la tesi sul carattere simbolico dell'arte che, agendo a livello formale sul nucleo dell'estetica hegeliana, permette una ricostruzione alternativa di quella che potremmo intendere come la logica delle *Kunstformen*, una logica dialettica utile non tanto a sistematizzare un luogo testuale, ma a risolvere alcune questioni di fondo dell'estetica di Hegel.

2. La tesi sul simbolico

Come ricordato in apertura, nel 1988 esce per Laterza il libro di Paolo D'Angelo *Simbolo e arte in Hegel* che avanza, per la prima volta in modo esplicito, una tesi che in qualche modo viola i cardini attorno ai quali l'estetica di Hegel è stata abitualmente compresa, la tesi per cui – detto brevemente – il simbolo costituirebbe la struttura significante attorno alla quale si edifica la comprensione hegeliana dell'arte. Questa tesi viola l'interpretazione ortodossa dell'estetica di Hegel (sia da parte degli ammiratori che dei detrattori) per almeno tre ragioni: 1) mette in discussione il classicismo

di Hegel, al quale i suoi allievi più ligi si erano appigliati e contro il quale i critici si erano scagliati; 2) accosta Hegel all'attenzione per il simbolico, che è da sempre considerato affare romantico e quindi anti-hegeliano per eccellenza; 3) permette uno sguardo aperto al fenomeno artistico, che evita di sciogliere l'opera all'interno del sistema, piuttosto usa il sistema come strumento interpretativo per accostarsi all'opera.

Per comprendere la portata di questa lettura, occorre ricostruirla nelle sue linee essenziali e muovere dal presupposto che la nozione di simbolo, contenuta nella prima sezione della parte generale delle lezioni hegeliane di estetica, è stata sempre considerata dagli interpreti come marginale. L'immagine corrente dell'estetica di Hegel era quella di monumento al classicismo, di un'opera monolitica che, in modo lapidario, caratterizzava l'arte alla luce dell'identità di forma e contenuto. Vertice di questa caratterizzazione sarebbe, poi, l'opera d'arte classica, nella quale forma sensibile e contenuto spirituale sono a tal punto identificati da non riuscire a separarli efficacemente nemmeno mediante la riflessione. Tutto l'opposto del modo in cui Hegel caratterizza il simbolo: struttura incompiuta, ambigua, che ben si adatta alla confusione dei popoli preclassici, ancora distanti dalla limpida serenità greca. Ecco, precisamente queste caratteristiche sono quelle sulle quali fa leva D'Angelo per raccontare una storia diversa, nella quale l'estetica di Hegel ha invece le dinamiche del simbolico al centro della propria modalità di significazione.

D'Angelo muove da una constatazione piuttosto ovvia, ma alla quale la critica non aveva mai dato una effettiva importanza: il simbolo è la sola categoria semantica presente in tutta l'estetica di Hegel. Si potrebbe obiettare che Hegel nomina, accanto al simbolo, anche il segno, ma risulta senza dubbio convincente la lettura di D'Angelo, secondo la quale si tratta di una menzione dal valore "antifrastico" (D'Angelo 1988, p. 73), fatta cioè per far risaltare – per contrasto – le caratteristiche del simbolo. Il segno è una categoria semantica che si distingue per l'arbitrarietà della designazione, laddove in essa rientra un rapporto intellettuale tra significato e significante, come mette bene in risalto Hegel mediante l'esempio della coccarda quale segno distintivo di una nazione (Hegel 2003, p. 116): non vi è nulla nella coccarda che alluda alla nazione, se non la libera volontà di un'assemblea che arbitrariamente ne stabilisce il vincolo. Opposto è il caso del simbolo. Vediamo quali sono le caratteristiche che Hegel attribuisce al simbolo.

Anzitutto, a livello semantico, il simbolo è un modo di significazione immediato, immanente e istintivo. Questo significa che il

significato è già di per sé, in qualche modo, contenuto nel simbolo. Esempio di Hegel è il leone come simbolo di forza: non è frutto di deliberazione arbitraria il fatto che il leone simboleggi la forza, bensì la forza è immanente al leone ed è comunicata in modo immediato, che nel lessico delle lezioni di estetica significa «sensibile».³ Colui che produce un simbolo, ha una maniera istintiva di produzione: non conosce già da subito il significato in modo intellettuale, ma lo ottiene nel mentre produce, secondo l'analogia hegeliana tra la produzione simbolica e il lavoro delle api (Hegel 2003, p. 221). Inoltre, il simbolo presenta una forma di scissione rispetto al suo significato, la famosa scissione di forma e contenuto che farebbe iniziare in modo poco ortodosso la dialettica delle *Kunstformen*. La scissione, in questo contesto, non va però intesa come una separazione tra i due termini: come abbiamo detto, il simbolo contiene il proprio significato ed è connesso a questo in modo immediato e istintivo. La scissione va qui intesa come il permanere di una differenza: il simbolo non riesce a dire *completamente* il proprio significato. E questa definizione conviene sia tenuta presente per il prosieguo. Il simbolo è in un certo senso ambiguo, poiché il leone dice necessariamente la forza, ma non dice solo quella (dice anche la fierezza, la nobiltà, ecc.); e la forza viene sì detta necessariamente dal leone, ma non solo da quello (anche dal toro, dal grifone, ecc.). Questo è il carattere scisso del simbolo, il fatto che il significato nasce istintivamente dai suoi tratti sensibili, che sia connesso immediatamente al proprio significato, ma che questa connessione comprenda tratti di vaghezza e di indistinzione concettuale.

Così è nei grandi esempi delle piramidi e della Sfinge. Il cristallo che, compatto, compare in mezzo al deserto è chiuso, ermetico a ogni interpretazione: è muta ma potente significazione. Per scoprirne il segreto, occorrerà attendere il greco, Edipo, che trovandosi di fronte la Sfinge ne risolverà l'enigma pronunciando ciò a cui l'intera cultura egizia alludeva: l'essere umano. È così che la Sfinge va a sfracellarsi e permette alla piramide di aprirsi. Le sue pareti si divaricano formando un angolo a novanta gradi con la base, i muri si trasformano in colonne e il contenuto dell'architettura diventa visibile nel mezzo del tempio: non più il faraone nascosto nel sarcofago, ma l'essere umano nella sua forma compiuta e esteriore come statua serena del dio dell'Olimpo (Hegel 2003, p. 135).

Riassumendo la trattazione hegeliana, il simbolo ha le seguenti caratteristiche: a) è una struttura che mette in relazione un elemento sensibile a un elemento non sensibile, in cui b) l'elemento non

³ Per le descrizioni del simbolo a lezione, rimando al mio libro (Farina 2015, pp. 99-154).

sensibile è contenuto in quello sensibile. Opera questa connessione in modo c) istintivo e immediato, d) designando il proprio significato in modo ambiguo e incompleto, poiché la sua struttura è e) affettata da un residuo di naturalità. La tesi avanzata da Paolo D'Angelo mette assieme questa descrizione del simbolo con il compito che Hegel assegna all'arte (sia all'interno delle lezioni che all'interno del sistema) e la conclusione alla quale giunge è che proprio il simbolo, categoria negletta dell'estetica hegeliana, sappia dar conto in modo soddisfacente delle modalità con cui l'arte si rapporta al proprio contenuto più proprio, vale a dire lo spirito assoluto. Avvalendosi sia delle cosiddette nuove fonti dell'estetica di Hegel,⁴ consultabili allora solo come manoscritti, sia dell'*Enciclopedia* e di passaggi notevoli dell'edizione Hotho dell'*Estetica*, ed è questo uno dei punti di forza del lavoro, D'Angelo mostra in effetti una concordanza tra simbolo e arte che anni prima sarebbe apparsa spiazzante. Per ragioni espositive, mi limito qui a esporre l'ossatura dell'argomentazione, senza scendere nei dettagli per i quali rimando al volume.

Proprio come il simbolo, l'arte corrisponde a una formazione sensibile che esprime un significato non sensibile e, in questa sua modalità di riferimento, sfrutta le modalità di comunicazione dell'immediatezza. Oltre alla splendida immagine dell'arte come Argo dai mille occhi che troviamo nelle lezioni (in un modo o nell'altro, in ogni edizione) e sulla quale D'Angelo insiste opportunamente (D'Angelo 1988, pp. 3ss.), si tratta di una caratteristica che è confermata anche in sede enciclopedica, laddove la distinzione tra arte e religione si basa proprio su questa caratteristica: l'arte è *Darstellung* – presentazione – immediata dello spirito assoluto, mentre la religione ne è *Vorstellung* – rappresentazione. Analogamente, la dimensione istintuale che connota il simbolo è presente nel modo in cui Hegel descrive – specie nell'*Enciclopedia* – il produrre del genio, che è definito come un'azione decisamente lontana dalla libertà del fare: “l'*ispirazione* dell'artista, è come una violenza estranea in lui, al modo di un pathos *non libero*” (Hegel 2000, p. 415). Si tratta di quella dimensione non conscia, se proprio non si vuole dire inconscia, con cui la cosiddetta epoca artistica, o *Goethezeit*, descrive il produrre dell'artista; come si legge in una delle *Massime e riflessioni* di Goethe:

Vi è una grande differenza, se il poeta cerca il particolare in vista dell'universale, oppure se scorge l'universale nel particolare. Da quel modo deriva l'allegoria, nella quale il particolare vale esclusivamente come modello, come esempio, dell'universale; l'altra, invece, è autenticamente la natura della poesia, essa pronuncia un particolare

⁴ La questione delle nuove fonti dell'estetica di Hegel è stata dibattuta numerose volte. Si rimanda a Gethmann-Siefert (2014, pp. 13-32).

senza pensare all'universale e senza richiamare su di esso l'attenzione. Chi coglie in modo vivente questo particolare, ottiene assieme ad esso l'universale senza accorgersene, o accorgendosi solo più tardi (Goethe 1999, p. 471).

L'opera d'arte, nel suo contenuto spirituale, non è nata dal progetto dell'artista, nel senso per cui Sofocle non siede allo scrittoio con lo scopo di comporre una tragedia sulla scissione interna della *polis* greca, né Shakespeare sullo spaesamento e frammentazione del soggetto moderno. L'artista opera sì delle selezioni arbitrarie, ma non per quanto riguarda il modo in cui l'arte significa lo spirito assoluto, che sorge da lui come per istinto, con quel talento naturale con cui già Kant ne descriveva l'operato (Kant 1992, p. 140). E l'opera d'arte, proprio per queste ragioni, ha un altro aspetto in comune con il simbolo, anch'essa non esprime in modo adeguato il proprio contenuto più proprio, vale a dire lo spirito assoluto, e la ragione risiede proprio nel suo residuo di naturalezza, sensibilità e immediatezza. A differenza della religione e della filosofia, nell'arte la natura non è superata, è presente come connotazione essenziale della sua costituzione. L'opera è materica, sensibile, non si libera mai del tutto della naturalità. E sono proprio queste le ragioni che fanno domandare a D'Angelo se l'arte non sia, propriamente, "un intruso nello spirito assoluto" (D'Angelo 1988, p. 191).

3. *Conseguenze della tesi sul simbolico*

Ci troviamo così nelle mani una versione inedita del problema dell'arte in Hegel, o meglio una versione capace di dare conto di una serie di punti ciechi sui quali si era incagliata l'interpretazione: il primo è il problema del classicismo di Hegel, il secondo la discussa tesi sulla fine, morte, o carattere di passato dell'arte, il terzo è la connotazione dell'arte alla luce dell'identità di forma e contenuto.

Anzitutto, il problema del classicismo. Se 'classicismo' significa semplicemente ammirazione per la Grecia antica, allora non c'è dubbio che Hegel, assieme a tutta quella che un tempo si definiva *Goethezeit*, sia stato un classicista. Se però il classicismo deve indicare qualcosa di più, e cioè l'idea che il moderno si misuri per distanza e carenza rispetto al classico, allora la questione non si esaurisce così semplicemente. Nei testi in cui abitualmente si va a ricercare qualcosa come l'estetica di Hegel, convivono due affermazioni apparentemente contraddittorie: da un lato, dell'arte classica si dice che "non potrà esservi nulla di più bello" (Hegel 2003, pp. 174-175); dall'altro possiamo legittimamente "sperare che

l'arte s'innalzi e si perfezioni sempre di più" (Hegel 1997, p. 120).⁵ Convivono qui due traiettorie di lettura di ciò che l'arte è: la prima è sistematica, la seconda potremmo definirla critico-interpretativa. Che nulla potrà mai esservi di più bello dell'arte classica significa che nessuna arte sarà più in grado di soddisfare il rapporto tra forma e contenuto mediante l'armonica semplicità del bello e che nessuna arte, di conseguenza, saprà mai soddisfare pienamente i bisogni dello spirito allo stesso modo in cui l'arte lo ha fatto nel mondo classico: per conoscere pienamente la Grecia occorre conoscere pienamente la sua arte che è, citando un topo della Germania dell'epoca, maestra della sua umanità. La seconda traiettoria di lettura ci parla invece dell'arte come un progetto – artisticamente – ancora in espansione. L'arte non smette di significare e lo fa non accontentandosi più dell'armonia del bello. Ma affinché sia arte e non sia filosofia, occorre che mantenga tutti gli attributi di immediatezza, incoscienza, sensibilità e naturalezza che Hegel le assegna e questi sono, precisamente, gli attributi del simbolico, che resta come struttura significante e aperta. Perché il simbolo hegeliano, a differenza di quanto accade nel mondo romantico, non è una categoria che allude a una conoscenza limpida e piena posta alle spalle della storia, ma è categoria significante incompiuta, che necessita di proseguire la propria attività di interpretazione del reale ampliando sempre più il proprio ventaglio espressivo.

In seconda battuta, la tesi della morte dell'arte. Non è qui il luogo per ripercorrere una questione secolare legata all'estetica di Hegel, per la quale si rimanda all'ampia letteratura in merito,⁶ ma tentando una lettura che trova numerose conferme nei testi si può dire che la tesi sulla morte dell'arte rappresenti la risposta che Hegel fornisce a quello che potremmo chiamare il dilemma kantiano e al quale i primi romantici avevano risposto con l'idea della mitologia della ragione (Farina 2017). Nella terza *Critica*, com'è noto, Kant definisce il bello sul modello del bello naturale e, tra le altre cose, lo descrive alla luce della presenza in esso di una finalità senza scopo: colui che percepisce il bello, percepisce in esso una finalità, la forma di una finalità in generale, pur sapendo che non può attribuire alla natura alcun fine effettivo, postulando l'esistenza ad esempio di un intelletto terzo. Ecco, quando questa attenzione si sposta all'opera d'arte si crea un dilemma: per essere bella, l'arte, deve esibire quella medesima finalità senza scopo, tenendo però

⁵ Per questa citazione progressiva uso volutamente l'edizione Hoto, considerata da sempre monumento del conservatorismo estetico, a conferma del fatto che questa tendenza progressiva è presente anche nelle fonti tradizionali dell'estetica hegeliana.

⁶ Rimando volentieri al volume curato da Iannelli, Vercellone e Vieweg (2016), che contiene un'ampia rassegna sul tema.

presente che un artefice dell'opera d'arte – a differenza dell'intelletto terzo della natura – c'è eccome ed è la persona dell'artista. A questo problema, Kant risponde con la teoria del genio come talento naturale, ma la storia degli effetti non si arresterà qui. I primi romantici, infatti, elaboreranno l'idea della nuova mitologia esattamente come risposta a questo problema: la nuova mitologia come serbatoio di significazione dal quale pescare per mantenere questa modalità inconscia di produzione. Hegel, all'opposto percorre la strada di un discorso che sarà noto come la tesi sulla fine dell'arte.

Quello che abbiamo definito come dilemma kantiano altro non è, infatti, se non la messa in questione del discorso sul simbolico in arte, la messa in crisi dell'immediatezza, della naturalezza, dell'inconscienza del produrre artistico e l'emergere di una condizione nella quale, al posto di tutto ciò, "è subentrata la critica" (Hegel 2007, p. 198). La tesi sul simbolico offre così un quadro teorico entro il quale pensare le dinamiche strutturali della morte dell'arte, che si spoglia perciò da ogni tratto apocalittico e indica, semplicemente, l'esaurimento di una certa relazione simbolica tra la forma artistica e il proprio contenuto: una volta che un contenuto viene esplicitato, esso non è più in grado di intrattenere una relazione simbolica con la forma, ma questo non indica la fine di ogni relazione simbolica, indica piuttosto l'esaurimento di un suo modo d'essere.

Da ultimo, l'identità di forma e contenuto. Si tratta di una formula che per lungo tempo ha avuto il valore di dogma tanto descrittivo quanto normativo per l'estetica hegeliana. L'opera d'arte classica presenta l'identità di forma e contenuto poiché ciò a cui l'arte allude, l'umano, è presentato in modo semplice come sua forma. Questa visione statica e normativa non fa i conti con numerosi momenti nei quali Hegel contraddice una simile lettura, su tutti la critica mossa alla poesia di Schiller *Gli dèi della Grecia*, laddove all'adagio schilleriano sull'eccellente antropomorfismo delle divinità olimpiche Hegel risponde che la pecca di quegli dei era di non essere, anzi, sufficientemente antropomorfi, come lo sarà invece il Gesù della religione cristiana (Hegel 2003, p. 153). Come ha intuito lo hegeliano Adorno, identità di forma e contenuto significa prima di ogni altra cosa inseparabilità, a questo allude la descrizione adorniana (ripresa poi da Szondi) della forma come contenuto sedimentato, o precipitato (Adorno 2002, pp. 39, 47). In questo senso, l'arte è sempre identità di forma e contenuto, poiché la possibilità di separare i due termini indicherebbe una relazione arbitraria tra significato e significante, com'è il caso del segno. L'arte è identità di forma e contenuto nella forma d'arte simbolica, nella classica e nella romantica, solo che nella prima lo è mediante la sproporzione,

nella seconda mediante l'armonia, nella terza – di nuovo – mediante la sproporzione. E questa identità è garantita, precisamente, dalla modalità simbolica di significazione dell'arte.

4. *Dialettica delle forme d'arte?*

Una volta detto questo, è possibile riprendere in mano la domanda di partenza di questo intervento, vale a dire: esiste qualcosa come una dialettica delle forme d'arte? La risposta verso la quale la ricerca si dovrebbe indirizzare è sì, esiste, ed è precisamente una dialettica del simbolico. Se da un lato non è sembrato convincente liquidare la domanda sulla dialettica delle forme d'arte, mentre dall'altro è sembrata artificiosa la soluzione offerta da Szondi, la tesi sul simbolico ci mette in una condizione nuova. Simbolico, classico e romantico potrebbero rappresentare, infatti, uno sviluppo dialettico che esplicita il percorso compiuto dalla significazione simbolica stessa, dando così conto della grande tripartizione interna alle lezioni hegeliane di estetica. Chi è stato restio a leggere nelle *Kunstformen* una dialettica, lo ha fatto spesso per una preoccupazione comprensibile: quella di allontanare l'estetica di Hegel dall'ossessiva sistematizzazione a cui l'aveva condotta il curatore Hotho. Ma la dialettica in Hegel non è questo, è interpretazione immanente del mondo, svelamento delle leggi del reale mediante la loro presentazione e “la presentazione, fedele all'intelligenza della natura dello speculativo, deve conservare la forma dialettica e non deve accogliere nulla, se non nella misura in cui esso viene concepito, ed è il concetto” (Hegel 2008, p. 49).

Si tratta allora di concepire le forme d'arte nel modo seguente: l'arte simbolica propriamente detta, vale a dire quella dei popoli orientali preclassici, rappresenterebbe il simbolo nella sua immediatezza, il simbolo come posto astrattamente nella sua unilateralità. Per questa posizione, la significazione simbolica non ha altro fuori di sé e vive nel tentativo di comprendere ciò a cui essa allude, senza potervi riuscire. L'arte classica sarebbe, con ciò, la relazione simbolica come tolta, il superamento di quella immediatezza, l'autocoscienza del simbolico come sua negazione. Si tratta di una posizione che si pensa per differenza rispetto al simbolo, che sfracella in mare la Sfinge, negando quell'immediatezza. All'inizio del classico nel corso del 1823, Hegel afferma che “nell'arte simbolica il contenuto non è libero e non lo è neanche la figura, che sola deve essere significativa, e che ha dei lati che sono adeguati al concetto, e altri che non gli corrispondono” (Hegel 2003, p. 149); l'arte classica,

all'opposto, vede il proprio contenuto come contenuto libero e, di conseguenza, intende come libera la forma: "l'arte classica è libertà nel contenuto, il suo contenuto è lo spirito nella sua libertà. Lo spirito è solo come libertà, ed è libero solo nella figura a lui adeguata, in cui appare egli stesso, e nient'altro. Così la figura è libera quando il concetto non è altro da lei" (Hegel 2013, pp. 149-150). Ma questa forma, a sua volta, non è bastante allo spirito, poiché presuppone una libertà soltanto formale di quest'ultimo e l'arte nega questa negazione del simbolico, riprendendolo a un grado più elevato, come negazione della negazione che non dimentica ciò che ha negato. Queste sono le ragioni della ripresa del simbolico che si è voluto riconoscere nel romantico (Kwon 2001). Interessante a questo proposito è il modo in cui Hegel descrive il passaggio al romantico: "la forma si determina anche qui attraverso il contenuto. Nella prima forma, del simbolico, la cosa predominante è la natura, nella quale lo spirito vuole configurarsi" (Hegel 2003, p. 174). In ambedue le forme c'è qualcosa che vuole configurarsi, laddove a mancare è il riferimento al classico, che nella sua negazione del simbolico era riuscito a configurare sé, ma si trattava di un sé la sua libertà era solamente formale, come lo era il suo antropomorfismo.

Ecco dunque abbozzata l'immagine di una dialettica delle *Kunstformen*, dialettica che si appoggia sulla tesi sviluppata da D'Angelo riguardo alla natura simbolica dell'arte in Hegel. In questo intervento l'obiettivo era quello di limitarsi a accennare il tipo di potenzialità che una simile lettura dell'estetica di Hegel può avere. Permette di avere una comprensione più ampia di numerosi aspetti della filosofia hegeliana dell'arte, spesso tutt'ora oggetto di dibattito, e permette una lettura rinnovata di ciò che le forme d'arte siano e, non ultimo, della natura del classico. L'auspicio sarebbe allora quello di un rilancio di questa tesi, di una sua riproposizione a più ampio spettro, utile a illuminare gli aspetti ancora discussi di uno dei grandi classici della modernità.

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Philosophie der neuen Musik*; trad. *Filosofia della musica moderna*, Einaudi, Torino 2002.
- Bubner R., *Hegel und Goethe*, in "Beihefte zum Euphorion", 12 (1978).
- Croce B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Laterza, Bari 1912.
- D'Angelo P., *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1988.

- Düsing K., *Hegel e l'antichità classica*, La Città del Sole, Napoli 2001.
- Farina M., *Critica, simbolo e storia. La determinazione hegeliana dell'estetica*, Ets, Pisa 2015.
- Farina M., 'Mitologia e fine dell'arte. La critica romantica e l'estetica di Hegel', in L. Filieri, M. Vero (a c. di), *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*, Ets, Pisa 2017, pp. 153-166.
- Gethmann-Siefert A., 'Nuove fonti e nuove interpretazioni dell'estetica di Hegel', in M. Farina, A.L. Siani (a c. di), *L'estetica di Hegel*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 13-32.
- Goethe W.J., *Maximen und Reflexionen*, in *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, Bd. 12, Beck, München 1999.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Ästhetik*; trad. *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
- Hegel G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*; trad. *Filosofia dello spirito*, Utet, Torino 2000.
- Hegel G.W.F., *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823; trad. *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- Hegel G.W.F., *Phänomenologie des Geistes*; trad. *La fenomenologia dello spirito*, Einaudi, Torino 2008.
- Iannelli F., Vercellone F., Vieweg K., (a c. di), *Fine o nuovo inizio dell'arte. Estetiche della crisi da Hegel al pictorial turn*, Ets, Pisa 2016.
- Kant I., *Kritik der Urteilkraft*; trad. *Critica del Giudizio*, Laterza, Roma-Bari 1992.
- Kwon J.I., *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der "symbolischen Kunstform" in Hegels Ästhetik*, Kink, München 2001.
- Magnus K.D., *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*, SUNY Press, Albany 2001.
- Steinfeld T., *Symbolik, Klassik, Romantik. Versuch einer formalanalytischen Kritik der Literaturphilosophie Hegels*, Forum Academicum, Hanstein 1984.
- Schlegel F., *Über das Studium der griechischen Poesie*; trad. *Sullo studio della poesia greca*, Mimesis, Milano-Udine 2008.
- Szondi P., *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974.
- Szondi P., *Hegels Lehre von Dichtung*; trad. *La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1986.
- Szondi P., *Hegels Lehre von Dichtung*; trad. *La poetica di Hegel*, Einaudi, Torino 2007.